

Peter Godzik

Vom werdenden Gott – die neue Gottesvorstellung in Ernst Barlachs Dramen¹

„Die Sündflut“, 1924 veröffentlicht, ist das fünfte von acht Dramen des Bildhauers, Graphikers und Dichters Ernst Barlach. Wie in allen seinen dramatischen Versuchen und wie im Grunde fast im gesamten bildnerischen Werk geht es auch hier um eine religiöse Botschaft: *Eine neue Gottesvorstellung und ein neues religiöses Erlebnis werden verkündigt.*

„Die Sündflut“ ist also nicht einfach eine dramatische Formung und Erweiterung der bekannten alttestamentlichen Erzählung. Barlach *benutzt* vielmehr die alte Fabel nur, um sie und die mit ihr verbundene *Gottesvorstellung* in Frage zu stellen und dabei seinen eigenen religiösen Entwurf zur Sprache zu bringen.

Das Bemerkenswerte dieses Versuches und der eigentliche Wurf der „Sündflut“ liegt darin, daß das, was in Frage gestellt, ja was in Barlachs Absicht *ad absurdum* geführt wird, Bühnenrealität erhält: *Gott-Jahwe*² erscheint in Gestalt des „vornehmen Reisenden“ und des „Bettlers“ auf der Bühne und läßt sich ins Gespräch, in die Aktion ein. Die Partner dieses Gesprächs sind *Noah*, „Gottes Freund und Gottes Knecht“, und *Calan*, der „Gottes Feind“ genannt wird, der Kritiker und Provokateur, der Noahs Gott zum Machtkampf herausfordert und sich selbst zur Gottmächtigkeit zu steigern sucht.

I. Die neue Gottesschau

Gleich das *erste Bild* führt unmittelbar in die theologische Auseinandersetzung hinein. *Gott* erscheint, von zwei Engeln begleitet, deren Anrede seiner Erscheinung alle Erhabenheit gibt, in der Gestalt des „vornehmen Reisenden“. Er zweifelt an sich und seiner Schöpfung: „Eure Gedanken sagen: wer bist du, daß sie anders werden konnten, als du wolltest? ... Es reut mich, daß ich sie gemacht habe.“³ Die Engel werden ausgesandt, *Noah* zu suchen und solche, die ihm gleichen, „die sind, wie sie sein sollen, die wollen, was ich will, die denken, was ich zu denken verleihe“⁴.

Calan, der herrisch-herrscherliche und gewalttätige, aber auch großmütige und unbedingte Mensch, tritt *Gott* in einem ersten entscheidenden Gespräch gegenüber. Als *Gott* ihn wegen seiner Grausamkeit anklagt: „Du bist fehlgeraten, deine Bosheit ist nicht sein (Gottes) Werk“, antwortet *Calan*:

*Nein, meine Bosheit ist auch von ihm. Wer mich in meine Bosheit gebettet, ... der hat nichts Besseres getan als ich, da ich die Kinder mit der Schärfe des Schwertes schlug.*⁵

Fortan zieht sich die *Frage nach dem Ursprung und der Bedeutung des Bösen* leitmotivisch durch alle Gespräche. Daß *Gott-Jahwe* sich bis zuletzt als Schöpfer des Bösen verleugnet („Was hat *Gott* mit dem Bösen zu tun, nicht er ist der Schöpfer des

¹ Dieser Vortrag folgt im Wesentlichen dem Beitrag von Horst Wagner, Barlach, Die Sündflut, in: Benno von Wiese (Hg.), Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Düsseldorf: August Bagel 1958, S. 338-356. Vgl. dazu auch: Horst Wagner, Ernst Barlach und das Problem der Form, Diss. Münster 1955; Helmut Krapp; Der allegorische Dialog, Akzente 1 (1954) 210-233.

² Barlach nennt ihn mit der Tradition „Jehova“, was aber ein Missverständnis ist: Die Konsonanten von „Gott“ (Jahwe), gelesen mit den Vokalen von „Herr“ (Adonai), ergeben das Kunstwort „Jehova“.

³ „Die Sündflut“, D 322.

⁴ ebenda

⁵ „Die Sündflut“, D 323.

Bösen“⁶), wird im Drama als Zeichen seiner Fragwürdigkeit gewertet. Eine Deutung im Sinne Barlachs wird erst von Calans großem Schlußkommentar her möglich.

„Lob und Dienst und Dank und Knechtschaft“⁷, wie sie der „fromme Nachbar“ Noah seinem Gott zollt, sind in Calans Augen ein „nichtsutziger und böser Handel“⁸, weil sie Gott mit menschlichem Maß messen. Schon in diesem Gedanken wird deutlich, daß die Absage an den „Dienst“ nicht die Absage an einen Gott überhaupt ist.

Calan führt seine Autonomie auf eine Gotteskindschaft zurück, freilich auf die Kindschaft eines „größeren Gottes“ als des Gottes Noahs:

Danach müßte ich forschen, ob es ungeschickt ist zu denken, daß der Sohn von der Art des Vaters sei – frei wie er – Herr wie er – gerecht und gut wie er – groß und mächtig aus der Gewalt seiner Herrlichkeit entsprossen.⁹

Diese „Freiheit“ wird von Calan bis zuletzt ständig gegen die „Knechtschaft“ Noahs ausgespielt („Ich will sehen, wie Knechte schwimmen“¹⁰, „Ich will sterben, wie es dem Sohn ansteht, der kein Knecht seines Vaters ist“¹¹).

Calan nennt sich aber auch „das gestohlene Kind eines unbekanntes Gottes, schlecht gehalten und seines Vaters unwert“¹², und später das „Kind eines größeren Gottes ... abgesetzt, verloren, gestohlen, übelgehalten und verwahrlost ... aber ein Gott!“¹³

Es ist eines der Grundmotive Barlachs, das schon in „Der tote Tag“ (Abstammung vom „unsichtbaren Vater“) und in „Der arme Vetter“ (der Mensch als ins Elend geratener „armer Vetter eines hohen Herrn“, nämlich Gottes) ausgeführt ist. Das Bewußtsein ihrer „höheren Abkunft“ löst jene „transzendente Begier“¹⁴ aus, die alle Barlachschen Helden bewegt.

Schon im Verlauf der *ersten Szene* läßt sich Gott-Jahwe handelnd mit Calan ein, indem er die Drohung „Fehlgeraten bist du – er (Gott) wird dich in deinen Kamelen schlagen“¹⁵ in die Tat umsetzt.

„Die Sündflut“ gipfelt in der *letzten Szene*, in der Calan gegen Noahs Glauben an den „unwandelbaren“ Gott seine *neue Gottesschau* verkündet:

Calan. Als die Ratten meine Augen aus den Höhlen rissen, Noah, bin ich sehend geworden. Ich ertrage den Anblick Gottes, ich sehe Gott ...

Noah. Ach Calan, was siehst du – Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln. Er wird mich durch die Flut führen und mich retten vom Verderben.

Calan. Das ist der Gott der Fluten und des Fleisches, das ist der Gott, von dem es heißt, die Welt ist winziger als Nichts und Gott ist Alles. Ich aber sehe den andern Gott, von dem es heißen soll, die Welt ist groß, und Gott ist winziger als Nichts – ein Pünktchen, ein Glimmen, und Alles fängt in ihm an, und

⁶ „Die Sündflut“, D 361.

⁷ „Die Sündflut“, D 323

⁸ „Die Sündflut“, D 324.

⁹ ebenda

¹⁰ „Die Sündflut“, D 372.

¹¹ „Die Sündflut“, D 377.

¹² „Die Sündflut“, D 324.

¹³ „Die Sündflut“, D 344.

¹⁴ Ernst Barlach, Güstrower Fragmente, 10. Jahresgabe der Ernst Barlach Gesellschaft, S. 33: „die transzendente Begier, die letzte und oberste aller Menschen“.

¹⁵ „Die Sündflut“, D 323.

Alles hört in ihm auf. Er ist ohne Gestalt und Stimme ... Alles entstürzt ihm, und Alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neu geschaffen ... auch ich fahre dahin, woraus ich hervorge-stürzt, auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem – wie schön ist es, Noah, daß auch ich keine Gestalt mehr bin und nur noch Glut und Abgrund in Gott – schon sinke ich ihm zu – Er ist ich geworden und ich Er – Er mit meiner Niedrigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit – ein einziges Eins.¹⁶

Calan erhebt sich in seinem Untergang endgültig über Noah. Über dem „unwandelbaren“ Jahwe-Gott des Alten Testaments erscheint also der Gott, der „schafft und ... vom Geschaffenen neu geschaffen“ wird, *der ewig Werdende*, zu dessen Wesen und Notwendigkeit die Vermittlung des Zeitlichen und Schöpferischen gehört.

Die Vorstellung einer im Weltprozeß sich wandelnden und verwirklichenden Gottheit, die sich aus der *deutschen Mystik*¹⁷ herleitet und von der *romantischen Philosophie*¹⁸ neu aufgenommen wurde, tritt nach der Wende zum 20. Jahrhundert vielfach wieder zutage. Barlach begegnete ihr in Erich Gutkinds¹⁹ Schrift „Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat“, in der altes *gnostisch-theosophisches Gedankengut* zur prophetischen Verkündigung einer „neuen überpersönlichen Religion“²⁰ aufgenommen wurde. Hier ist die Vorstellung eines grenzenlosen Prozesses der Weltrealisierung ausgeprägt, der durch den Abfall Gottes von sich selbst²¹ zu ewig neuer Steigerung bewegt wird.

Für Barlach hat diese Vorstellung einer *creatio continua*, einer beständigen Schöpfung, die er „Werden“ nennt, zentrale Bedeutung. „Unser Leben ist ein Strom des Werdens, und kein Ziel als immer neues Werden ... – ewiges Werden“, heißt es im „Blauen Boll“.²²

¹⁶ „Die Sündflut“, D 382 f.

¹⁷ Meister Eckhart, Jakob Böhme.

¹⁸ Hamann, Herder, Jacobi, Schlegel, Schleiermacher (Romantik); Fichte, Schelling, Hegel (Deutscher Idealismus).

¹⁹ Barlach, der von sich bekannt hat, zum Christentum keine innere Verbindung mehr zu besitzen, neigte Zeit seines Lebens zu metaphysischen Spekulationen, die deutlich in seine Dramen eingegangen sind. Es erhebt sich die Frage nach der ideengeschichtlichen Verwurzelung dieser Spekulationen etwa in der Mystik Jakob Böhmes, dessen Werke sich in Barlachs Güstrower Privatbibliothek mit den Spuren (zahlreichen Bleistiftnotizen) emsiger Lektürebenutzung befanden.

Wesentlich nachhaltiger scheint jedoch der Einfluß einer anderen spekulativen Schrift gewesen zu sein, die Erich Gutkind (Mitglied des Potsdamer Forte-Kreises wie Theodor Däubler) 1910 unter dem Pseudonym „Volker“ veröffentlichte: „Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat“. Barlach ist nicht nur in seinen „Güstrower Fragmenten“ auf dieses Buch eingegangen, sondern hat auch in einem Brief vom März 1913 ausdrücklich betont: „Ich würde Ihnen gern ein Buch schicken, mit dem ich mich kürzlich intensiv beschäftigt habe, Volker, ‘Siderische Geburt’ [...] mir scheint das Werk in mehr als einem Betracht außerordentlich, ja, bisweilen prophetisch-großartig“ (B I, 411). Diese Schrift, „in der altes gnostisch-theosophisches Gedankengut zur prophetischen Verkündigung einer ‘neuen überpersönlichen Religion’ aufgenommen wurde“, bezeichnet also eine der Wurzeln dessen, was man in der Forschung als Barlachs „Mystik“ beschreibt. Es handelt sich um einen sehr komplexen, keineswegs klar abzuschätzenden Sachverhalt, der als Bedingung von Barlachs dramatischem Schaffen ins Spiel kommt. Der Eklektizismus und die Verworrenheit dieser „Mystik“ wirft einen Schatten über Barlachs Dramenwerk, der sich als ideologische Hypothek bezeichnen ließe. (Manfred Durzak, *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1979, S. 27-28.)

²⁰ Siehe vorige Anmerkung.

²¹ Vgl. dazu auch: http://www.pkgodzic.de/fileadmin/user_upload/Kirchlich-theologische_Themen/Vom_rechten_Gottesverstaendnis.pdf

²² „Der blaue Boll“, D 400.

„Werden“ ist aber nicht allein dieser unablässige, anonyme Prozeß kosmischer Natur, in dem die Individuation aufgegangen ist²³, sondern es ist für die Helden Barlachs zugleich gebunden an einen Akt personaler Entscheidung im Sinne der Selbstverwirklichung („Boll will“), also Sache des „Leidens und Kämpfens“²⁴.

Barlachs Helden wollen als Werdende in ihre wahre „Wirklichkeit“²⁵, zu ihrem „eigentlichen Ich“²⁶, ihrem göttlichen Selbst gelangen: „Jener, der du als Vollendeter sein würdest, der sei dein Herr, und als der, der du bist, diene ihm so lange, bis du zu ihm hinaufgedrungen bist“²⁷. Sie werden durch die positive Unzufriedenheit mit sich selbst getrieben, die im „Armen Vetter“ einen äußersten Ausdruck im Selbstmord Ivers findet.

Der Werdende nimmt Verantwortung für sich und andere auf sich. Darum erscheint das stellvertretende Opfer für den anderen in den beiden letzten Dramen Barlachs als die höchste Form des Werdens: Celestine in „Die gute Zeit“, Heinrich in „Der Graf von Ratzeburg“.

Von hier aus wird die negative Kennzeichnung des „frommen“ Noah ganz deutlich: Frommsein hat bei ihm (anders übrigens als bei Luther²⁸) mit „Werden“ nichts zu tun. „Ich war lange genug fromm, jetzt heißt es im Ernst wirklich werden“, sagt Celestine in „Die gute Zeit“²⁹, und im „Seespeck“-Fragment heißt es: „Die Frommen müssen ja faul werden, ihnen geht’s ja gut, sie sind ja in ewiger Sicherheit, was kann ihnen passieren!“³⁰

So verdammt Calan den „Frieden“ und die „fromme Zufriedenheit“ Noahs, der seine Erwählung in naiver Selbstgerechtigkeit als etwas Selbstverständliches hinnimmt, während Barlachs Helden sich selbst bis in die Wurzel ihrer Existenz verdächtig werden. Sein „Plappern über Gott“³¹, von dem er „unvernünftig oft“³² spricht, wird getadelt, ja Gott selbst wiederholt Calans Kritik an Noahs anthropomorpher Gottesvorstellung: „Willst du deine Maße in seine Hände legen?“³³

Daß Noah die Schändung des Hirten „händeringend“³⁴ zuläßt, muß als extreme Gegenposition zum Opfer erscheinen. Noah wagt, seinen Willen nicht zu brauchen, und wirft seine Verantwortung auf Gott. Seine fromme Sicherheit ist eigentlich nicht legitim. Es ist kennzeichnend, wie er sich vor dem Geschrei des Hirten die Ohren³⁵, beim Anblick des verstümmelten Calan die Augen³⁶ zuhält und wie er auch Awah ange-

²³ Vgl. dazu: Joachim Kruse, Zum literarischen Frühwerk Ernst Barlachs, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Band 34, Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1965, S. 241-254 (besonders den Abschnitt über August Strindberg, S. 249-252).

²⁴ „Der blaue Boll“, D 455.

²⁵ „Die gute Zeit“, D 514.

²⁶ „Die echten Sedemunds“, D 192.

²⁷ „Der Graf von Ratzeburg“, D 549.

²⁸ Luther: „Das christliche Leben ist nicht Frommsein, sondern ein Frommwerden, nicht Gesundsein, sondern ein Gesundwerden, nicht Sein, sondern ein Werden, nicht Ruhe, sondern Übung.“ (Martin Luther, Grund und Ursach aller Artikel D. Martin Luthers so durch römische Bulle unrechtlich verdammt sind. BoA 2, S. 60–132, hier S. 75)

²⁹ „Die gute Zeit“, D 472 f.

³⁰ „Seespeck“, P I 413.

³¹ „Die Sündflut“, D 370.

³² „Die Sündflut“, D 337.

³³ „Die Sündflut“, D 361.

³⁴ „Die Sündflut“, D 343.

³⁵ ebenda

³⁶ „Die Sündflut“, D 382.

sichts des Hirten zurnft: „Sieh nicht hin.“³⁷ Dagegen deutet Calans „Höre, was dein Gott dir zu hören gibt“³⁸ bereits auf den „Grafen von Ratzeburg“ hin: „Wer Kinder hat, muß sie schreien hören lernen.“³⁹

Hier wird eine *neue Frömmigkeit* sichtbar, die die abgründigen Tatsachen des Leidens und des Bösen schmerzvoll erkennt und erfährt und die dennoch die Absurdität des zeitlichen Seins im Glauben an die All-Göttlichkeit der Schöpfung gegen alle Zweifel durchzustehen aufgefordert ist.

Barlach äußerte über die „Sündflut“, er habe nichts als den Nachweis im Schilde geführt, daß die alte Fabel „schlechterdings absurd“⁴⁰ sei – die Fabel vom Gott, der „sein Geschöpf für des Geschöpfes Fehler straft“⁴¹.

Die *Theodizee* der „Sündflut“ (nämlich die passende Antwort auf die Frage nach der Gerechtigkeit Gottes) kann nicht mit Berufung auf den absurden Jahwe-Gott erfolgen, jenen Gott, dem die eigene Theodizee nicht mehr gelingt („Puscherei, Puscherei, schreit die Welt mir entgegen“⁴²) und der die Problematik der Theodizee nur selbst noch potenziert. Gott-Jahwe, der ja tatsächlich „mit der echten Aura des Numinosen“⁴³ erscheint, wird zum dialektischen Widerpart für eine neue Theodizee, die ihn, der sich selbst *ad absurdum* führt, transzendieren muß in Richtung auf den *werdenden Gott*, von dem Calans Schlußworte künden: „alles entstürzt ihm, und alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neu geschaffen.“⁴⁴

Es ist also die Vorstellung des „*Werdens*“, der *creatio continua*, von der aus eine Theodizee allein noch möglich erscheint, indem die unauflösbaren Disharmonien des zeitlichen Seins, das nur als Stufe und Phase des unendlichen Schöpfungsprozesses gedeutet wird, sich im Hinblick auf eine letzte, unfaßbare Harmonie des Geschehens als gegenstandslos erweisen.

Böse und gut, Begriffe von zeitlicher Geltung, werden metaphysisch belanglos. In diesem Sinne äußert Barlach über die „Sündflut“: „Vermag er [der Mensch] sich bessere Begriffe [als gut und böse] zu bilden, 'übermenschlichere Zwecke', etwa eine Erhabenheit, Seligkeit ('Freude ist die große Feder') so verschwindet Beides.“⁴⁵

Das eigentümliche Paradox im Entwurf der „Sündflut“ wurde bereits angedeutet: die für die theologische Auseinandersetzung so fruchtbare Bühnenpersonifizierung Gott-Jahwes, des „absurden“ Gottes, der Manifestation einer in ihrer Art wohl großartigen, aber begrenzten menschlichen Gottesvorstellung. Barlach nennt ihn in einem Brief einen „Menschengott ... das Größte, was Menschen geschöpft haben, eine Anschauung, die wandelbar ist ... Solch ein Gott ist kein Gott“, könne „in Wirklichkeit ... überhaupt nicht zuständig sein“.⁴⁶ Gott-Jahwe erscheint in diesen Selbstdeutungen zunächst also als eine theologische Fiktion, die als dialektischer Widerpart Barlachs neuen religiösen Entwurf überhaupt erst ermöglicht.

³⁷ „Die Sündflut“, D 356.

³⁸ „Die Sündflut“, D 343.

³⁹ „Der Graf von Ratzeburg“, D 570; vgl. D 540.

⁴⁰ Friedrich Schult, Barlach im Gespräch, Leipzig 1948, Äußerung von 1932.

⁴¹ „Die Sündflut“, D 332.

⁴² „Die Sündflut“, D 361.

⁴³ Klaus Ziegler, Das Drama des Expressionismus, in: Der Deutschunterricht 5 (1953) 61.

⁴⁴ „Die Sündflut“, D 383.

⁴⁵ Ernst Barlach an Arthur Kracke, 4.2.1930, B II 205.

⁴⁶ Ernst Barlach an Karl Barlach, 27.9.1924, B I 731.

Es ist nun aber höchst interessant zu sehen, wie dieser Jahwe-Gott in Barlachs deutender Spekulation über sein Drama denn doch so etwas wie Realität behält. Barlach nennt ihn „eine Gestalt, die leidet und kämpft“, einen „Vizekönig im Sein ... Schöpferisch auch er in seiner Absurdität und einbegriffen in das Wesen, dessen Wirklichkeit zu ermessen das Werkzeug des Menschen, 'Kopf und Gefühl', nicht ausreichen“⁴⁷. Diese Spekulation ordnet Gott-Jahwe also als Gestalt in die unendliche Hierarchie des „Werdens“ ein, und es wird deutlich, welche umfassende Bedeutung einer solchen Vorstellung innerhalb der religiösen Gedankenwelt Barlachs zukommt, dem „die christliche Heilslehre ... eine immer geringer werdende Notwendigkeit seelischen Besitzes“⁴⁸ wurde.

II. Der Kommentar

Betrachten wir nun die Schlußworte Calans auch in formaler Hinsicht nach ihrer Funktion im Ganzen des Dramas. Wir müssen sie als einen „Kommentar“ bezeichnen, da sie nicht als Konsequenz eines szenisch-dialogischen Ablaufs verstanden werden können, sondern davon ganz unabhängig in der Form einer Verkündigung die Summe dessen ziehen, worauf das Drama eigentlich angelegt ist.

Es ist besonders aufschlußreich, dem *Phänomen des „Schlußkommentars“* auch bei den anderen Dramen nachzugehen (er fehlt übrigens in keinem und ist immer nur das letzte Glied einer die Stücke durchziehenden Kommentarfolge), da von hier aus am ehesten eine Analyse der eigentümlichen Struktur dieser dramatischen Versuche möglich wird:

- In Barlachs erstem Drama „Der tote Tag“ kommentiert der Gnom Steißbart: „Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater. Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“⁴⁹
- In der vorletzten Szene des „Armen Veters“ heißt es von der inneren Verwandlung des Fräulein Isenbarn: „Du willst vom toten Leben in den höheren Tod hinauf“⁵⁰, und zuletzt, sie sei „Magd eines hohen Herrn“ geworden: „Der hohe Herr war ihr eigener hoher Sinn – und dem dient sie als Nonne – ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben – als Gleichnis.“⁵¹
- Am Ende der „Echten Sedemunds“ verkündet Grude die neue Zeit, in der „alles gründlich anders“ werden wird.⁵²
- Im „Findling“ wird zuletzt das Erlösungsgeschehen durch den „Steinklopfer“, den „Murmelnenden“ und den „Tenor“ kommentiert.⁵³
- Der „Herr“ selbst äußert sich am Schluß des „Blauen Boll“ über das „Werden“ des verwandelten Gutsbesitzers Boll: „Sie müssen, Boll muß Boll gebären ... Leiden und Kämpfen, lieber Herr, sind die Organe des Werdens ... Boll wird durch Boll – und Werden, Herr, Werden vollzieht sich unzeitig, und Weile ist nur sein blöder Schein.“⁵⁴
- Celestine interpretiert ihren eigenen Opfertod am Kreuz am Ende der „Guten Zeit“ folgendermaßen: „Das unzählige Gewimmel der Sterne empfängt mich in seiner

⁴⁷ ebenda

⁴⁸ Ernst Barlach an Johannes Schwartzkopff, 3.12.1932, B II 337-338.

⁴⁹ „Der tote Tag“, D 95.

⁵⁰ „Der arme Vetter“, D 182.

⁵¹ „Der arme Vetter“, D 183.

⁵² „Die echten Sedemunds“, D 265.

⁵³ „Der Findling“, D 316 f.

⁵⁴ „Der blaue Boll“, D 455.

Herrlichkeit, die wohl den sehenden Augen, nicht aber dem schauenden Blick ent-rückt ist, die Schuld ist gelöscht, die mir die Erde gegeben hat. Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen⁵⁵; schon zuvor wurde versteckt angedeutet, daß es sich bei ihrem Opfertod um „Erhebung, höchste Steigerung, Vollendung – ja förmlich Verklärung“⁵⁶ handelt.

- Im „Grafen von Ratzeburg“ schließlich kündigt Heinrich zuletzt von dem „Wissen über alles Wissen“, das „alles Sein ausmacht“ und „sich selbst (gehört), gleich als ob es sich selbst geschaffen hätte“⁵⁷; „ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich ... mein Gehorsam ... verschwindet und schwimmt gleich deinem im Meer seiner grenzenlosen Gewißheit“⁵⁸.

Schon diese Zitate, für sich allein betrachtet, verdeutlichen das innere Anliegen, das den bildenden Künstler Barlach zum Drama trieb: Nachricht zu geben von einer höheren, geistig-göttlichen Abstammung des Menschen; von einem „Wissen über allem Wissen“, dem, was „hinter der Zunge und hinter den Worten“ anfängt⁵⁹, ahnungsvoll zu künden; und im „Werden“ seiner Helden („hinauf, hinüber, trotz sich – über sich“, wie es im „Armen Vetter“ heißt⁶⁰) Beispiele einer höchsten Selbstverwirklichung des Menschen zu geben.

Diese Schlußkommentare machen aber zugleich unmittelbar die Schwierigkeit ein-sichtig, vor der der „Dramatiker“ Barlach steht. Denn die skizzierten Gehalte liegen ihrer Natur nach jenseits der dramatischen Welt, sind trans-dramatisch. Der Held, der sich als „Werdender“ über sich selbst in eine höchste Wirklichkeit hinaushebt, trägt alle *Spannung in sich*. Er hat den Anruf seines transzendentalen Selbst als ein unmittelbares „Sollen“ erfahren. Der einzige Kontrahent in dem inneren Ringen, in dem das Sollen zum Wollen werden soll, ist sein niederes Ich, die „Zeitgestalt“.

Was Barlachs Helden bewegt, ist in einem Kommentar Franz Werfels zu seiner magischen Trilogie „Spiegelmensch“ präzise formuliert: „Das menschliche Ich umspannt als seine stärksten Gegensätze zwei Personen (bei Barlach: „Hälften“, „Doppelgänger“): Seins-Ich und Schein-Ich oder Spiegel-Ich. – Seins-Ich verzehrt sich nach der absoluten, vollkommenen, nicht mehr anzweifelbaren Wirklichkeit, Schein-Ich verführt ununterbrochen zum Genuß der Spiegelwirklichkeit, zu jener Wirklichkeit (eigentlich: Unwirklichkeit), die nichts anderes ist, als der eitle Selbst- und Geltungsgenuß des Menschen in seiner Umwelt.“⁶¹

Barlach hat das Unzureichende der dramatischen Form zur Darstellung dieses inneren Geschehens im Grunde deutlich gesehen. Er äußert zu seinem „Blauen Boll“, das „Geschehen“, das „Werden“ sei „als dunkle Gewalt schaltend und gestaltend im Hintergrund der Vorgänge gedacht“⁶²: „Was so unfaßbar ist, kann man nur als Selbstverständlichkeit hinnehmen wie Sonnenauf- und -niedergang. Daß das Sollen zum Wollen wird, ist durch Motivierungen ebensowenig begreiflich zu machen, wie ohne sie. Man mag sie wahrnehmen gleichsam als Wegemarken des Geschehens, mehr sollen sie nicht vorstellen.“⁶³

⁵⁵ „Die gute Zeit“, D 516.

⁵⁶ „Die gute Zeit“, D 459.

⁵⁷ „Der Graf von Ratzeburg“, D 568.

⁵⁸ „Der Graf von Ratzeburg“, D 571 f.

⁵⁹ „Der Findling“, D 314.

⁶⁰ „Der arme Vetter“, D 174.

⁶¹ Zitiert nach Klaus Ziegler, Das Drama des Expressionismus, in: Der Deutschunterricht 5 (1953) 66.

⁶² Ernst Barlach an Curt Elwenspoek, 26. September 1926, B II 75 f.

⁶³ ebenda

Hinter dem Horizont der Szene also erst liegt der des wahren „Geschehens“. Diese beiden Ebenen – Szene und *Jenseits-der-Szene*, Bühnenvorgänge und „*Hintergrund*“ – in Bezug zu bringen, ist das Grundproblem der Barlachschen Dramatik. Alle formalen Phänomene ergeben sich hieraus.

Das „unfaßbare“ Werden kann sich nicht in einer faßbaren Verknüpfung der Vorgänge ausdrücken. Es bedarf des *Kommentars*, der es als stattfindend anzeigt.

Im „Blauen Boll“ heißt es zum Beispiel direkt:

*Es bereitet sich unmerklich im Dunkel des persönlichen Erlebens manches Geschehen vor.*⁶⁴

Vom Beginn der Wandlung Bolls an wird als von einer „Selbstvergeßlichkeit“ gesprochen, und sofort kommentiert der Bürgermeister diesen Begriff:

*Sollte man sich nicht vorsichtig der Frage nähern und meinen, daß der verlorene, sozusagen der bisherige Herr Boll der falsche, dagegen der jetzige und neue, neugefundene Herr Boll der wahre Boll wäre?*⁶⁵

Boll selbst gibt von den Stationen seiner Wandlung, seines „Werdens“ in ständigen Kommentaren Nachricht:

*Bin ich schon so ein anderer, daß ich meine eigene Frau nicht wiedererkenne?*⁶⁶

Oder:

*Bolls Geburt und turmhohe Veränderung steht vor der Tür.*⁶⁷

Den Vollzug der Verwandlung Bolls kommentiert zuletzt der „Herr“ (von dem es ebenfalls in einem Kommentar heißt, er sei „der Herrgott selbst, einfach als pilgerner Mensch“, „eine schwache, kaum wahrnehmbare Abschattung Gottes“):

*Boll hat mit Boll gerungen und er, der andere, der neue, hat sich behauptet. ... Boll muß Boll gebären ... Boll wird durch Boll.*⁶⁸

Diesen Kommentaren über das Werden Bolls entsprechen in der „Sündflut“ strukturell Calans Kommentare über seine Abstammung vom „größeren Gott“. Unmittelbar an den Schlußkommentar der „Sündflut“ erinnern im „Blauen Boll“ die Kommentare, die dem „Werden“ selbst gewidmet sind, etwa:

*Unser Sein ... ist nichts als eine Quelle, aber unser Leben ein Strom des Werdens, und kein Ziel als immer neues Werden ... ewiges Werden! Heute ist nur ein schäbiges Morgen, morgen ist abgetan von übermorgen.*⁶⁹

Unbezogen und isoliert stehen diese Kommentare innerhalb der szenisch-dialogischen Zusammenhänge, deren Folge sie beliebig aufheben, um eine wesentliche Wirklichkeit in den letzten Endes unwesentlichen Vordergrund des Bühnenvorgangs zu rücken. Helmut Krapp hat diesen Tatbestand bündig so formuliert: „Die Sprache stanzt den Sinn in die Szene.“⁷⁰

⁶⁴ „Der blaue Boll“, D 412.

⁶⁵ „Der blaue Boll“, D 411.

⁶⁶ „Der blaue Boll“, D 409.

⁶⁷ „Der blaue Boll“, D 448.

⁶⁸ „Der blaue Boll“, D 455.

⁶⁹ „Der blaue Boll“, D 400.

⁷⁰ Helmut Krapp, *Der allegorische Dialog*, in: *Akzente* 1 (1954) 214.

III. Die Surrogat-Symbolik

Ein weiteres Mittel in dem Versuch, eine Beziehung zwischen Vordergrund- und Hintergrundebene, zwischen Spiel und Sinn herzustellen, ist die eigentümliche, skurrile *Surrogat-Symbolik* Barlachs. Man muß hier von Ersatzmitteln sprechen, weil diese „Symbole“ wiederum nur Elemente eines Kommentars sind, ohne den sie schlechterdings nichts bedeuten.

In den „Echten Sedemunds“ beispielsweise ist ständig vom „Löwen“ die Rede, und die Jagd nach einem angeblich entsprungenen Zirkuslöwen ist auch das Vehikel der äußeren szenischen Bewegung. Ein Schlüssel zum Verständnis des Surrogat-Symbols „Löwe“ ist die Bemerkung, daß jeder ein „Doppelgänger“ sei. Gemeint sind, um die Begriffe Werfels zu gebrauchen, Schein-Ich und Seins-Ich. Diese Vorstellung, im Bild vom Doppelgänger schon gleichnishaft gefaßt, wird durch den Löwen nachträglich weiter bebildert:

*Wir haben alle einen unhörbar brüllenden Löwen hinterm Rücken ... Wir sind eben immer zwei, der Löwe hinter mir ist auch ein Stück von mir, eine Art eigentliches Ich.*⁷¹

Es ist ganz deutlich, daß das *Surrogat-Symbol* nur für den Kommentar erfunden wurde und daß ihm, das zunächst ohne jede symbolische Aussagekraft ist, erst im *Kommentar* die gewollte Bedeutung zugesprochen wird. „Löwe“ bedeutet hinfort im Dialog soviel wie eigentliches Ich, Gewissen, ja das Göttliche selbst, das den Menschen, indem es ihn „frisst“, „zum Teil seiner Majestät“ macht. Auch das Bild vom Fressen wird nun kommentiert: das „wahre Leben“ ist ein „Freßprozeß, ein Verwandlungs- und Verdauungswunder“⁷².

Diese merkwürdige *Surrogat-Symbolik* gibt den Figuren überhaupt erst die Möglichkeit, andeutungsweise von ihrer inneren Lage zu sprechen, über die Station ihrer Wandlung Auskunft zu geben:

*Sabine: Ich höre ihn schon brüllen.*⁷³ ... *Grude: Mich hat er im Rachen und beißt, und man weiß nicht, bin ich noch ich oder schon er?*⁷⁴

Vgl. dazu Boll: „Bin ich schon so ein anderer, daß ich meine eigene Frau nicht wiedererkenne?“⁷⁵

Ein anderes Beispiel für das Surrogat-Symbol ist das „*Satanshinterviertel*“, das durch die Gespräche im „Blauen Boll“ geistert, bis ihm endlich im vierten Bild im Kommentar seine Bedeutung übergestülpt wird:

*Da ist übrigens wieder mal ein Beispiel auf die Beine gebracht – das Wachsen und Werden sucht sich seltsame Wege ... Sehen Sie: was ist heute aus dem Bein geworden – bin ich nicht ein passabler Zeitgenosse, gewachsen aus einem Satanshinterviertel? Werden, das ist die Losung! ... alle sind auf gleichen Wegen des Werdens und laufen dem Besseren zu, selbst auf Teufelsbeinen.*⁷⁶

Der Kommentar ist vor dem Surrogat-Symbol da, aber er bedarf seiner, um die abstrakte Vorstellung „Werden“ in einem Bild zu konkretisieren.

⁷¹ „Die echten Sedemunds“, D 191 f.

⁷² „Die echten Sedemunds“, D 222; vgl. dazu Erich Gutkind: „„Alles Seyn ist Nahrung, ist Fraß und Seynssetzung ist Fraßsetzung; wenn etwas 'ist', dann ißt der Geist.“ (Siderische Geburt 70)

⁷³ „Die echten Sedemunds“, D 223.

⁷⁴ „Die echten Sedemunds“, D 222.

⁷⁵ „Der blaue Boll“, D 409.

⁷⁶ „Der blaue Boll“, D 417.

Charakteristisch für das Barlachsche Surrogat-Symbol ist nun aber, daß es, obwohl deutlich nur für den Bedeutungszusammenhang eines bestimmten Kommentars erfunden, ein phänomenales *Eigenleben* im szenischen Vorgang annimmt. So trägt der „Herr“ im „Blauen Boll“ das zu kurze Bein mit dem „Satanshinterviertel“, und ähnlich findet in den „Echten Sedemunds“ die groteske Jagd nach dem Löwen statt, der, im Gegensatz zu dem „guten, wahren, einzigen“ Löwen (dem „eigentlichen Ich“), die Angst des Philisters vor dem bürgerlichen Skandal allegorisiert.

Wie das Surrogat-Symbol, so gibt es im Barlachschen Drama auch den surrogativ-symbolischen *Vorgang*. Ein groteskes Beispiel hierfür findet sich im „Toten Tag“. Der Gnom Steißbart, dem die Aufgabe zugeordnet ist, den Sohn auf seine Abkunft vom Geist-Vater hinzuweisen, behauptet, sein eigener Vater hätte auffahren können, und fährt zur Decke auf. In einem Gespräch von abstruser Umständlichkeit macht er dem Sohn deutlich, daß er „niemals so, aber vielleicht anders“ auffahren, d. h. zu seinem Geist-Vater, Gott, gelangen könne:

*Das Leibhaftige machts nicht, am Geist muß es haften.*⁷⁷

Die Struktur ist hier in dem frühen „Toten Tag“ schon die gleiche wie etwa beim „Satanshinterviertel“ im „Blauen Boll“ und wie letzten Endes noch im „Grafen von Ratzeburg“, wo das Gespenst Bendix aus Heinrichs Adern trinkt und nach der Anweisung „gebläht und voller Leben, voll, feurig und stark“⁷⁸ wird.

Das *Surrogat-Symbol* wird in die Bühnenvorgänge verflochten, ein Verfahren, das man als pseudo-symbolische Konkretion bezeichnen möchte. Sie führt mit zu der für das Barlachsche Drama so charakteristischen Entwirklichung der szenischen Realität.

In gleicher Richtung wirkt, wie wir sahen, der *Kommentar*, der nicht als Teil eines dramatischen Dialogs in den szenischen Ablauf integriert ist und in einem funktionellen Zusammenhang damit steht, sondern der eine wesentliche Wirklichkeit in das Vordergründige des szenischen Vorgangs rücken soll. In dieser Funktion strebt er, vergleichbar mit der *Gebärde* der Barlachschen Plastik, zu einem eigenen Ausdruckswert.

Awahs *Sündflutvision* zum Beispiel (in der zweiten Szene des vierten Teils der „Sündflut“) versucht zugleich in einer Art direkter Übertragung etwas von der Vorstellung des zyklischen „Werdens“, des ewig schöpferisch-göttlichen Kreisens zu vermitteln. Zusätzlich noch lautet hier die Szenenanweisung: „Sie ahmt die Bewegung von Wellen mit den Händen nach“⁷⁹, so daß man sich unmittelbar an einen Ausdruckstanz der zeitgenössischen Mary-Wigman-Schule erinnern fühlt:

*Schwere schleicht auf leichten Füßen, hört ein Wort und wirft den Schwall der ewig leichten Herrlichkeit ans Herz.*⁸⁰

Dieser Satz enthält alle Merkmale der *Stilisierung*, die den Kommentar zu einer selbständigen Ausdrucksgebärde aufhört und die schließlich – besonders deutlich im „Findling“, in der „Guten Zeit“ und im „Grafen von Ratzeburg“ – die Sprache auch im Nebensächlichen ergreift.

⁷⁷ „Der tote Tag“, D 81. Vgl. Erich Gutkind: „Weil wir nicht in heiliger Armut frei schweben, darum haften wir an der Leiblichkeit.“ (Siderische Geburt 133)

⁷⁸ „Der Graf von Ratzeburg“, D 529.

⁷⁹ „Die Sündflut“, D 363.

⁸⁰ ebenda

Diese Merkmale sind ein Vorherrschen der Substantive, die allen Sinn auf sich versammeln und deren sprachliche Beziehung zueinander durch Reihung und komplizierte Fügung oft fast gänzlich verschleiert wird; eine Tendenz zur Substantivierung von Adjektiven und Verben, insbesondere zur Abstrakta-Bildung auf -ung, -heit und -keit und schließlich die Alliteration, die besonders im „Findling“ oft über die Grenze des Erträglichen getrieben wird.

Alle aufgeführten Merkmale finden sich in folgendem Beispiel aus dem „Findling“:

Man muß wissen, der Wuttanz ist seine tägliche Betäubung – und wenn nicht Wut, so doch die Wonne der Unwürde, Schaugepränge und Schwelgerei in Beschämung seiner und meiner Unschönheit.

Der Sinn ist – in diesem Geschiebe der Stabungen und Abstraktionen – auch beim Lesen nur noch mühsam zu greifen.

Auch im „Grafen von Ratzeburg“ herrscht die Alliteration („Verdoppele die Dürre meiner täglichen zwei Datteln“⁸¹, „Sag mir, du Wissender, ob solcher Weg des weitem Wanderns lohnt“⁸²) und verbindet sich mit Substantivierungen und Abstrakta-Bildungen zu Fügungen wie „Greift auch den Schuldigen an seiner Schuld, legt eure Hände auch auf den Schürer seiner brandigen Bescholtenheit“⁸³, in denen die *Sprachgebärde* das Vermögen des Hörers derartig beansprucht, daß er den Sinn kaum noch vollziehen kann.

Diese *Stilisierung* hat ihre besondere Funktion in jenen Kommentaren, in denen die Summe des Stückes gezogen wird:

*Diese Lust bequemt sich keines Wortes und keines Horchens auf den Ruf über Strom und Eis und keines Geheißes, das anderes heischt als die wahre Gewißheit, die da leise spricht wie die Unhörbarkeit meines eigenen Sinnes.*⁸⁴

Hier wird die Sprache selbst *Gebärde* und bekommt, indem sie den Hörer in einen Zustand der Ergriffenheit und Entrückung zu versetzen sucht, eine Funktion beschwörender Verweisung auf jenen Gehalt, der sich als ein trans-dramatischer und transzendenter schlechterdings nicht im dramatischen Gebilde versinnlichen läßt. Es ist eine genaue Entsprechung zur Gebärde der Barlachschen Plastik, denn auch diese Gebärde sucht über das plastische Gebilde hinaus auf einen trans-plastischen Gehalt zu verweisen.

IV. Die Stilisierung der Sprache

Noch auf ein letztes Phänomen muß hingewiesen werden, das mit dem eben Ausgeführten eng zusammenhängt. Wo die Sprache als Kommentar und Gebärde über die Szene hinausweist, anstatt sie als dramatische Szene zu konstituieren, löst sich das Wort vom Sprechenden ab. Die *Sprache* steht *als ein selbständiges Medium* über den Figuren, gehört ihnen nicht als autonomen dramatischen Gestalten an, sondern wird durch sie hindurchgesprochen.

So wird es zuletzt beliebig, wer den Kommentar spricht. Wie Spruchbänder lassen sich die Kommentare oft von den Figuren ablösen und zusammenfügen. Im „Findling“ und in der „Guten Zeit“ wird dies besonders deutlich, und es läßt sich hier ebenso wie im „Grafen von Ratzeburg“ zeigen, daß – was nur eine Folge der Verselbständigung

⁸¹ „Der Graf von Ratzeburg“, D 543.

⁸² „Der Graf von Ratzeburg“, D 546.

⁸³ „Der Graf von Ratzeburg“, D 560.

⁸⁴ „Der Graf von Ratzeburg“, D 571.

des Sprachmediums ist –, der Dialog zu einer gleichmäßigen Sprachhöhe und -stilisierung bei *allen* Figuren hinstrebt.

Für die „Sündflut“ gelten die Merkmale, die hier im Blick auf das gesamte dramatische Werk Barlachs gekennzeichnet wurden, nur in einer Auswahl.

So fehlt beispielsweise das *Surrogat-Symbol*. Es hat in diesem zeitlosen alttestamentarischen Raum mit seinen übernatürlichen Personen, der von vornherein nicht – wie im „Blauen Boll“ und den „Echten Sedemunds“ – ein Raum alltäglicher Wirklichkeit ist, der erst geöffnet werden müßte, keine Aufgabe. Tatsächlich gelingt in diesem Raum ein Zusammenhang von Handlung und – in der Trias Gott-Noah-Calan – eine in gewissem Sinn dramatische Konstellation, die die „Sündflut“ vor den anderen Dramen Barlachs auszeichnet.⁸⁵

Die *Struktur* ist jedoch im Grunde nicht verändert. Denn ebenso wie der triviale Alltagsraum im „Armen Vetter“, in den „Echten Sedemunds“ und im „Blauen Boll“ bleibt der Handlungsraum der „Sündflut“ *Vordergrund* vor einem *Hintergrund* der Eigentlichkeit, auf den nur wieder im *Kommentar* verwiesen werden kann: in Calans Kommentaren vom „größeren Gott“, in Awahs „eurhythmischer“ Vision vom Werden der „ewigen Herrlichkeit“ und vor allem in Calans Schlußkommentar. Calans Wandlung zu restloser Selbsthingabe ist auch hier „durch Motivierungen ebensowenig begreiflich zu machen wie ohne sie“⁸⁶, und seine Schlußworte, auf die hin alles angelegt ist, können allein als die *ekstatische Verkündigung*, die sie sind, nicht als Konsequenz des Geschehens begriffen werden.

V. Die Gebrochenheit der dramatischen Form

Alle Eigentümlichkeiten, die wir, ausgehend vom Schlußkommentar der „Sündflut“, als kennzeichnend für Barlachs dramatische Form herausgestellt haben – den Kommentar, die Surrogat-Symbolik, die Stilisierung der Sprache und ihre Ablösbarkeit vom Sprechenden, lassen sich auf eine gemeinsame *Grundstruktur* zurückführen: die *innere Aufhebung der Form* als einer die Einzelelemente in sich integrierenden Ganzheit – und damit des eigentlichen Elements des Dramatischen. Die Integration des einzelnen zum Prozeß, die für das Drama gerade grundlegend ist, gelingt nicht mehr. Selbst wo Barlachs Stücke auf kurze Strecken etwas wie dramatisches Leben gewinnen, erscheinen die Einzelelemente mehr wie aufgereiht. Nicht der szenische Ablauf wird Prozeß; vielmehr wird das, was hinter der Szene als Prozeß vorgestellt werden soll, im Kommentar in die Szene eingeblendet.

Nach der schon zitierten Äußerung Barlachs zum „Blauen Boll“ zu urteilen, wonach die Motivierungen nur „gleichsam als Wegemarken des Geschehens“⁸⁷ im „Hintergrund der Vorgänge“⁸⁸ wahrzunehmen sind, ist die Integration zum dramatischen Prozeß gar nicht beabsichtigt. Barlachs Absicht geht nicht auf die Darstellung einer geschlossenen dramatischen Welt nach den überkommenen Formkategorien des Dramatischen. Die *Sprengung des dramatischen Gefüges* wird vielmehr zu einem Mittel in dem Versuch, seine eigentliche Aussage, seinen neuen inhaltlichen Entwurf zu realisieren.

Doch in dieser *Entwirklichung der dramatischen Struktur* als eines ästhetisch immanenten Zusammenhanges stellt Barlach nicht allein das Drama als überkommene

⁸⁵ Zusammen mit dem „Armen Vetter“ (46mal) gehört die „Sündflut“ (43mal) zu den meistgespielten Dramen Barlachs.

⁸⁶ Ernst Barlach an Curt Elwenspoek, 26. September 1926, B II 75 f.

⁸⁷ ebenda

⁸⁸ ebenda

Form künstlerischer Gestaltung und Aussage in Frage, sondern überschreitet schließlich die Grenze des künstlerisch Realisierbaren überhaupt, da ein Medium für die Versinnlichung seines Gehaltes nicht mehr gewonnen werden kann. Was sich als Vorgang sinnlich darstellt, ist eben das Uneigentliche, und der Erweis seiner Uneigentlichkeit ist das letzte und innerste Anliegen der Aussage.

Deshalb wird der Wirklichkeitscharakter dessen, was Barlach theatralisch darstellt, ständig durchbrochen, zurückgenommen und mit einem *Verweis auf einen Raum absoluter Transzendenz* versehen, der sich selbst jeder Versinnlichung entzieht. So ist die Gestalt des Barlachschen „Dramas“ nicht das Medium, durch das die Aussage zur Mitteilung kommt, nicht ihre unmittelbare künstlerische Verkörperung, sondern letzten Endes nur sekundärer Sinnträger, Vehikel für eine Botschaft, die jenseits seiner Ebene liegt und auf die nur noch die *Gebärde* beschwörend verweisen kann.

Diese *Gebrochenheit der Form* stellt Barlachs Drama (der Terminus wird mit Vorbehalt weitergebraucht) in den größeren Zusammenhang des *expressionistischen Dramas*, das in seinem Versuch, die Erfahrungs-Wirklichkeit für ein Wesenhaftes und Absolutes durchsichtig zu machen, ebenfalls das geschlossene dramatische Gefüge sprengte, indem es diese Wirklichkeit ekstatisch überhöhte. Die Besonderheit des Barlachschen Dramas innerhalb dieses allgemeinen Zusammenhanges besteht darin, daß es (zumal in Stücken wie „Der arme Vetter“, „Die echten Sedemunds“, „Der blaue Boll“) nicht von vornherein und gleichmäßig von dieser *Stilisierung* ergriffen und überhöht wird, sondern daß die ekstatische Verweisung meist aus einem Raum alltäglicher Wirklichkeit heraus erfolgt, allerdings in der Weise, daß dessen Realitätscharakter immer mehr aufgehoben wird.

Auch von seinem inhaltlichen Anliegen her gehört Barlach in den weiteren Zusammenhang der *expressionistischen Dramatik* und ihrer Vision von der Erneuerung des Menschen – bei Barlach nirgends aufs Soziologische und Kulturelle, sondern immer radikal aufs Existentielle und Metaphysische gewandt.

*Die Sehnsucht ist zuletzt gewiß,
Die in mir zehrt mit weinendster Gewalt
Nach meiner gott-ursprünglichen Gestalt –*

dieses Zitat aus Werfels „Spiegelmensch“⁸⁹ macht den Zusammenhang deutlich.

Schon bei der Betrachtung der „Sündflut“ wurde offenbar, daß bei dieser religiösen Erneuerung des Menschen *nicht die christliche Heilslehre* im Spiele ist. Wo sich solche Elemente finden (im „Armen Vetter“ etwa „Ostern“, „Opferlamm“ und Eucharistiemotiv, in der „Guten Zeit“ das stellvertretende Opfer am Kreuz, im „Findling“ das „neugewordene Kommen des Kindes“⁹⁰ und vor allem im „Grafen von Ratzeburg“, dessen Stationen die Christophoruslegende zugrunde liegt), unterlegt sie Barlach lediglich, um seine eigene Heilsbotschaft dem Empfänger annähern zu können.

Die *Annäherung an die Form der christlichen Legende* im „Grafen von Ratzeburg“ ist besonders aufschlußreich, denn sie liegt in der inneren Tendenz der dramatischen Mitteilung Barlachs. Wie das geheime Vorbild seiner Plastik die *gotische Plastik* und die *Buddhastatue* war, so liegt auch hier die Annäherung an eine Form vor, die einen vorgegebenen Inhalt vergegenwärtigt.

Barlachs Inhalt aber bleibt demgegenüber „Entwurf“, der weder außerhalb des plastischen oder dramatischen Gebildes dargestellt noch durch es verkörpert werden

⁸⁹ Franz Werfel, Spiegelmensch. Magische Trilogie, München 1920, S. 216.

⁹⁰ Ernst Barlach an Paul Schurek, 31.12.1935, B II 602.

kann. Er kann, als Eingehen des Helden in das „Wissen über alles Wissen“, nur ganz abstrakt als „*Heilsfindung*“ bezeichnet werden, „Aufgehen des Persönlichen im ‘Überpersönlichen’“⁹¹.

Dieser Inhalt bedingt auch die *Gebrochenheit der dramatischen Form* Barlachs; denn er ist, streng genommen, kein Inhalt, sondern ein *Zustand*, der durch das Medium der bühnenmäßigen Vorgänge hindurch beim Empfänger der Barlachschen Botschaft hervorgerufen werden soll.

VI. Ein Beispiel

Im Herbst 1932 wurde der 20jährige Berliner Theologiestudent *Wolf-Dieter Zimmermann* durch eine Aufführung des „Blauen Boll“ sehr beunruhigt:

„Die Menschen waren nur Menschen, dann aber verkörperten sie auch wieder mehr. Vergebung und Entsöhnung vollzog sich indirekt, ohne kultische Sicherheit und liturgische Formel. Und das Werden endete auch nur in einer Art von besserem – verantwortungsbewußterem – Menschsein. Damit bin ich nicht fertig worden. Ein Werden, das nicht in christlichen Glauben mündet und in bewußter Kirchenmitgliedschaft endet, war mir fremd.“⁹²

Tief beunruhigt schrieb er deshalb an Barlach. In seinen Erinnerungen liest sich das so:

„Kirche – das war der Ort des besseren Lebens und des tieferen Wissens. Und nun Boll – er stand daneben und blieb ohne jede Hinwendung zur Religion. Ein rein humanistisches Werden – war das nicht eher Lästerung als Offenbarung? Dennoch: Diese Perspektive des Werdens, eines Werdens, an dem Gott *und* Teufel beteiligt sind, hat mich aufgeschreckt. Am meisten störte mich, daß der Ausgang bei der ganzen Sache offenblieb, daß nicht erkennbar wurde, ob Boll zuletzt nun Heide bleibt oder Christ wird, als Geretteter lebt oder wieder sich selbst verfällt. Ein Punkt auf einem Weg wurde beschrieben; aber was kommt danach, und wie geht's weiter? Einige Wochen später schrieb ich an Barlach. Ich werde wohl nicht allzu verständnisvoll geschrieben haben, als angehender Theologe mit vorgegebener Christen-Perspektive.“⁹³

Ernst Barlach antwortet ihm aus Güstrow am 18. Oktober 1932:⁹⁴

Sehr geehrter Herr, zu ein paar Worten reicht es – eine ausreichende Gelegenheit findet sich nicht; seit Jahren konnte ich nicht nach Wunsch ausführliche Antworten auf Zuschriften gleich der Ihrigen geben.

Lassen Sie bitte zu, daß ich Ihre theologischen Einwürfe und Darlegungen beiseite schiebe. Daß ich kein Theologe bin, d. h. nicht theologischen Vorstellungen verpflichtet, wissen Sie; ich bin auch kein Philosoph; das ist, was ich gelernt habe und nun weiß – indes, wenn ich sage, daß ich es weiß, so beruht das doch auf einem Wenig Einsicht in das Philosophische. Aber das schaltet sich von selbst aus; wir brauchen also nicht philosophisch zu debattieren. Es bleibt übrig, daß ich Künstler bin, doch wohl ausschließlich. Meine Möglichkeiten des Ausdrucks sind daher die künstlerischen. Ich kann, ob so oder so ist nicht die Frage, gestalten; meine Gestalten sind gut, wenn sie echt sind, schlecht, wenn sie aus der Spekulation kommen; sie reden aus sich, nicht aus

⁹¹ Ernst Barlach an Wolf-Dieter Zimmermann, 18.10.1932, B II 327.

⁹² Wolf-Dieter Zimmermann, *Gerechtigkeit für die Väter*, Berlin: CVZ-Verlag 1983, S. 162 f.

⁹³ ebenda, S. 163.

⁹⁴ Ernst Barlach an Wolf-Dieter Zimmermann, 18. Oktober 1932, B II 326-328.

mir, und so sind sie verständlich oder unverständlich – je nach der Empfänglichkeit des Betrachters. Was ich für mein Teil, als Mensch und Zeitgenosse, meine und denke, hat natürlich mit meinen Gestalten zu tun, sonst würde ich sie nicht in mir lebendig werden fühlen. Ich bin also *in ihnen allen* mit drin und gewiß ein schlechter Parteigänger, d.h. die sympathischen oder üblen Charaktere gelten mir gleich – für mein Teil, vor mir selbst versuche ich redlich zu sein; wobei es sich dann wohl ergibt, daß ich mich mit besonderer Energie einer „edlen“ oder „erhabenen“ Gestalt annehme, ohne darin irre zu werden, daß wir alle gleichen Urgrunds sind, und ich weder zum Richten noch zum Werten befugt bin.

Sie sind jung, ich bin alt, wollte ich Ihnen meine letzten Weisheiten auskrämen, so täte ich Unrecht. – Was werden kann, geschieht – ich weiß nicht wodurch oder warum. Gewiß ist, daß jeder sein Teil selbst erleben, erkämpfen und erleiden muß. Die Phasen des Daseins tun mit uns, was ihres Amtes ist, sie durchzuleben kann nimmer umgangen werden, keine darf abgekürzt oder überschlagen werden. Was mir vor 10-20-30 Jahren unerhört wichtig erschien, die Probleme, an denen man zu verbluten bereit gewesen wäre, sind eines schönen Tages abgetan. Es geht eine neue Sonne auf, und nichts kann gewisser sein als die Wichtigkeit des Neuen und die Abgewelktheit des Alten. Zum Werden verhilft einzig bereit sein – in ehrlicher Unerschrockenheit und mit dem Willen, keinerlei Dogmatik über sich Gewalt zu lassen. Man weiß vielleicht, auch dieses andere, dieser neue Berg, wird überstiegen, das Kommen- de ist unerrechenbar – bis man steckenbleibt und zum Beharren gezwungen wird, weil die Natur nicht weiter kann, deren Spannkraft in uns verschieden ist. Die Umgrenztheit eines bestimmten, religiösen, philosophischen oder allgemein weltanschaulichen Daseins ist gewiß ein Glück, gewiß kein Verdienst. Ich will gestehen, sie scheint mir oft beneidenswert – aber es ist mir nicht gegeben. Das Werden in mir ist schrankenlos, solange ich Vertrauen habe, daß es mich hebt. Aber wenn es mich wer weiß wohin brächte, ich würde nicht ein Wort der Klage finden.

Um vom „Bl. Boll“ zu sprechen – er hat „Schwere und Streben“ in sich, er gelangt nicht über sich hinaus trotz seines Woher, Warum, Wozu? Es ist die unbegreifliche Herrlichkeit im Geschehen, von der ich glaube, daß sie ewig verborgen ist; man kann wohl nie mit dem Finger daran tippen, nie ihren Zweck einsehen. Manchmal scheint mir innerste Erfahrung auf das Aufgehen des Persönlichen im „Überpersönlichen“ (was ist das aber nun?) als Erlösung und Lösung aller menschlichen Kreatur zu weisen. Ich bin dann sicher, daß der Teil und das Ganze in eins fallen.⁹⁵

Aber dem Menschen ist das Persönlichsein eingeboren, er personifiziert unweigerlich das Ganze und setzt es als anderes gegen sich, den Teil. Und wenn man, wie ich zum Glück oder Unglück, ganz und gar Künstler ist, so ist man unbedingt Gestalter, d. h. dem Persönlichsein verfallen; da ist ein Fluch über mir, der mich zur Lästerung des Heiligen bringen würde, wenn nicht das Wissen um Heil und Heiliges etwas selbstherrlich sich etablierte, ein Wissen, dem zu entsprechen man nie bereut, das man allerdings in seinen Ausdrucksformen stets bereit sein muß, sich wandeln zu sehen. In meinem „Findling“ sagt ein

⁹⁵ Erich Gutkind: „Jedes Einzelne steht in der Allheit, und Allheit ruht in jedem Einzelnen.“ (Siderische Geburt 21)

Beter: Armer Freund, mußt du mich auch arm machen? Ich war drauf und dran, im Wohl zu ertrinken, und rettetest du mich in die gemeine Gewöhnlichkeit? Ich fing da an, womit das Ende abschließt, ich merkte was davon, worauf es bei allem hinausläuft – und nun ...

Alter: Sprich, sprich, fang an!

Beter: Kein Anfang, Freund, und kein Ende – es geht nicht mit Worten zu, es fängt mit Stillschweigen an. Die Zunge ist dabei das allerüberflüssigste, und was am letzten gilt – es läßt sich nicht sagen, hinter der Zunge und hinter den Worten fängt es an. (Heult.) Es ist vorbei, und ich muß reden, weil ich nichts weiß!⁹⁶

Sehen Sie, man will „wissen“ und verlangt nach dem Wort, aber das Wort ist untauglich, bestenfalls eine Krücke für die, denen das Humpeln genügt.⁹⁷ Und dennoch ist im Wort etwas, was direkt ins Innerste dringt, wo es aus dem Lautersten, der absoluten Wahrheit kommt. Jeder aber versteht es anders, er vernimmt das, was gemäß seiner Art Anteil am Ganzen, ihm verständlich, sage lieber, wessen er sich bewußt wird. Hängt er sich an Auslegung, Gemeinverständlichkeit, so kann er wohl seinen Trost haben, da es für ihn nichts Besseres gibt.

Man soll niemand aus dem Häuschen seines Trostes scheuchen. Es gewährt doch ein Dach, aber ich argwöhne doch, daß volle Verzweiflung in höchste Gewißheit führen kann. Das Nichts am Wortmäßigen mag wohl noch ans Absolute grenzen – Zahl, Ton, reine Form sind Heger der Geheimnisse, Worte sind nicht eine Sekunde das Gleiche – man sagt „Gott“, und jedermannes Belieben macht sich daran. Ich bin des Wortes schon lange satt, und es kommt mir doch immer wieder auf die Lippen. Wenn ich überhaupt für das Höchste, für das meiner Meinung nach der Mensch kein Augenmaß hat, wie er mit dem körperlichen Auge ja auch nicht den unendlichen Raum als Tiefe erfaßt, sondern als Fläche, die letzten Sterne scheinen neben den nächsten zu stehen – wenn ich also vom Höchsten wortwörtlich abhandeln wollte, so würde ich vielleicht der Vielgötterei den Vorzug geben. Da kann man, ohne rot zu werden, von „dem“ Gott reden, der ja dann ein Mannartiges wäre, oder von „ihr“, der Göttin so und so, oder von meinem, dem deutschen oder gar nationalistischen. – Und nun liegt doch wieder Gewalt und Zeugnis vom nach menschlichen Begriffen Erhabensten in der Art der Vertonung und Wortlaut des: „Heilig, Heilig ist der Gott Zebaoth, und alle Lande sind seiner Ehre voll.“ – Wer’s hört, der hat’s, aber wer ausdeutet, der begreift es nur, hat einen Plunder von musikalischem oder sonstigem Fachwissen in Händen.

Schon zu viel Worte!

Ich bitte wegen der Schrift um Nachsicht, ich arbeite über Tag, und das Handgelenk ist unsicher.

Mit Grüßen

Ihr E. Barlach

Dem habe ich nichts mehr hinzuzufügen. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!

Magdeburg, den 25. September 2009

⁹⁶ Zitat korrigiert nach: „Der Findling“, D 314 f.

⁹⁷ Erich Gutkind: „Die Sprache endet, denn siderische Geburt will heute anheben über den stammelnden Zeichen; Erden-Sprache kann uns nicht mehr genügen, wir wollen mehr als Sprache.“ (Siderische Geburt 29)